REVISTA DE Italianística

X–XI



DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Giovanni e Arturo: stranieri a L.A.
Una lettura di Andrea De Carlo e John Fante

Silvia La Regina – UFBA

ABSTRACT: Questo articolo nasce da un parallelo fra la tetralogia di Arturo Bandini, dell'italoamericano John Fante, e il romanzo *Treno di panna*, di Andrea De Carlo, ambientati a Los Angeles. Oltre ad analizzare i testi, si legge il modo in cui i protagonisti vivono la loro condizione di stranieri e il dialogo fra le diverse opere in una dialettica moderno/postmoderno.
PAROLE CHIAVE: straniero; italoamericano; moderno/postmoderno; spazio.

Il primo romanzo di Andrea De Carlo, *Treno di panna* (1981), suscitò l'interesse, fra gli altri, di Italo Calvino, che nella quarta di copertina dell'edizione Einaudi sottolineava l'assenza, a lui gradita, di approccio psicologico e approfondimento esistenziale e introspettivo: "Niente di più; se qualcosa traspare dei suoi pensieri sono solo sensazioni e reazioni immediate [...], la soddisfazione della coscienza che sfiora un mondo tutto in superficie", in modo tale, però, che "proiettato com'è sul *fuori*, non è escluso che egli riesca a farci intravedere qualcosa del *dentro*". De Carlo all'epoca lavorava come fotografo, e la sua tecnica narrativa ci ricorda appunto la fotografia, basata com'è sulla descrizione di superficie, iperrealista come in quadro di Edward Hopper, ricca di dettagli sensoriali minuti apparentemente, e forse davvero insignificanti. Il testo è curiosamente anodino anche nel linguaggio (l'autore del resto l'aveva inizialmen-

te redatto in inglese, e solo successivamente tradotto in italiano[1]) ed è scritto in un "italiano orizzontale", che causa "monotonia formale [...] con i periodi monofrasali, le formule paratattiche, le onomatopee"[2] e che, se da un lato ha sempre attirato su De Carlo le recriminazioni critiche dei suoi recensori *highbrow*, dall'altro innegabilmente rappresenta un processo di svecchiamento e tentativo di adesione alla lingua parlata e viva che sembra eccessivo interpretare come insipienza stilistica, e che invece probabilmente va letto come ricerca di un linguaggio narrativo allo stesso tempo informale e "popolare" nel senso di una maggior fruibilità. Mancano inoltre *nuances* dialettali e regionali, come si è detto sfumature psicologiche, accenni politico-sociali; i personaggi sono raffigurati dalla voce narrante – che a sua volta immaginiamo senza inflessioni e priva anche nel tono dei sentimenti che non esprime nel racconto – unicamente nel loro aspetto esteriore, senza nessun tentativo, e in realtà alcun interesse, di comprenderne le ragioni e le cause. La vita di Giovanni, venticinquenne italiano apparso a Los Angeles senza mete e senza ambizioni, ci scorre davanti in una ridda algida di attività, rapporti, scontri, gesti immotivati sullo sfondo della metropoli più che ostile inerte, e nel generale senso di violenta irrealtà generata dallo *stream of (un)consciousness* con cui tutto è esposto ed accettato – quasi l'io narrante descrivesse con sublime distacco l'esperienza di qualcun altro – figure e cose si stagliano eccessivamente nitide nella luce accecante e senza ombre.

De Carlo aveva lavorato con Oliviero Toscani e come assistente alla regia di Fellini e Antonioni, attività che sicuramente sono state fondamentali per la definizione dello stile e dello sguardo dello scrittore milanese, sia per l'estrema attenzione data ai particolari e alla superficie, sia per la poetica del silenzio, dell'incomunicabilità e della impenetrabilità del mondo, mutuata da Antonioni; in *Treno di panna* Giovanni è costantemente al di fuori del mondo, la cui immagine cerca di cogliere e ricomporre attraverso i frammenti che registra via via, ma senza risultato, e che, come quelli di Benjamin nella formulazione di Paul de Man,

1. Curiosa affinità, dunque, con Beppe Fenoglio, per il quale com'è noto la lingua creativa era l'inglese, e che scrisse inizialmente *Primavera di bellezza*, appunto, in quella lingua.
2. Napoli, Adriano. "Preliminari per la recensione di un Best-seller. 'Nel momento' di Andrea De Carlo". <http://www.loso.it/poiein/autori/de_carlo.htm>.

continuano ad essere frammenti, non si ricompongono in un'unità ma si susseguono metonimicamente (*apud* Bhabha, 1998: 373).

Se sicuramente, quindi, a formare la prosa di De Carlo concorrono esempi extraletterari – cinema, fotografia, forse pittura –, non sembra però del tutto legittimo affermare, come fa Calvino, che la sua scrittura è "lontana da ogni modello letterario"; al contrario, la prosa rapida ed essenziale di De Carlo – all'epoca ancora aliena dalla vena commercial-sentimentale che via via si è impossessata dello scrittore, di pari passo col crescente successo – rivela una serie di modelli, se non tali esplicitamente, almeno presenti nel bagaglio culturale dell'autore: certamente John Dos Passos (*Manhattan transfer*, 1925, e la trilogia *USA*, 1930-1936), la cui tecnica del "*camera eye*", un commento impersonale che si sviluppa e si snoda in una specie di *stream of consciousness* che è stato definito "enciclopedico" (cfr. Fink, s.d./s.p.), evidentemente ha punti di contatto con lo stile di De Carlo, che come lui attinge in un modo che pare indifferente al calderone immane della realtà visibile e sensibile, senza operare scelte, senza valori o proporzioni diverse, senza interpretare. La tecnica cinematografica di Dos Passos è di pura visività, di montaggio a volte frenetico, realista e purtuttavia fantasmagorico, con un chiacchiericcio costante di persone e cose che fa da basso continuo al romanzo, con interpolazioni di giornali, radio, voci rubate alla strada; come in

> Volti lungo la ferrovia; volti ai finestrini (Dos Passos, 2003: 45).
> Il sole se n'è andato verso Jersey. Il sole è dietro Hoboken. Coperchi di macchine per scrivere si abbassano; scrivanie di uffici si chiudono. Gli ascensori salgono vuoti e scendono colmi [...] Fogli rosa, fogli verdi, fogli grigi. QUOTE DEL MERCATO; RISULTATO FINALE DELLE CORSE (p. 157).

In certi momenti, ed in certi aspetti, sembra però una chiave di lettura anche di De Carlo, che utilizza il *leitmotiv* dello sguardo – inteso esattamente come *camera eye* – lungo tutto il romanzo, fino a chiudere il circolo, come possiamo vedere nelle righe iniziali e in quelle conclusive:

> Alle undici e venti di sera guardavo Los Angeles dall'alto: il reticolo infinito di punti luminosi (p. 3).

Ho guardato in basso, e di colpo c'era la città, come un immenso lago nero pieno di plancton luminoso, esteso fino ai margini dell'orizzonte. Ho guardato i punti di luce che vibravano nella distanza [...]. Li guardavo solcare gli spazi del tutto neri che colmavano inerti il vuoto, in attesa di assorbire qualche riflesso nella notte umida (pp. 209-210).

La ripetizione ossessiva e anaforica del verbo *guardare* segna tutto il romanzo, insieme ai suoi sinonimi ed in genere tutta la gamma lessicale relativa all'occhio, allo sguardo, alla vista.

Naturalmente, una differenza fondamentale è data dal fatto che in Dos Passos abbiamo una molteplicità di voci, mentre *Treno di panna* ha un narratore in prima persona, così come *The great Gatsby*. Il romanzo di Francis Scott Fitzgerald, pubblicato nello stesso anno di *Manhattan transfer*, il 1925, costituisce anch'esso un interessante punto di riferimento ed una possibile fonte d'influenza e ispirazione per De Carlo, specialmente se pensiamo ai due ultimi capitoli di *Treno di panna*, quando alla piccola teoria di falliti Ron, Tracy, Jill, coi loro lavori squallidi, le meschine economie, le case in quartieri distanti e ingrigiti dal traffico, si sostituisce il *glamour*, ancorché incerto, di Hollywood e le sue dive, le ville spettacolari, le feste innaffiate ad alcool, sesso frettoloso, droga e noia: Giovanni, come Nick Carraway a New York, è in qualche modo catapultato in un mondo non suo, e come Nick rappresenta un polo di attrazione per gli altri personaggi, che però Nick, anch'egli voce narrante, descrive con molta maggior simpatia e partecipazione. Anche nel *Great Gatsby*, inoltre, troviamo quel "tema degli sguardi" che "diventa una rete complessa di incroci, vero e proprio nodo seminale da cui nasce l'intera struttura del racconto" (Fink, s.d./s.p.) – diversamente, dunque, da *Treno di panna*, nel quale è lo sguardo onnipresente ed ossessivo di Giovanni a comandare ed ordire la realtà, fino a riassumerla in infinite serie di foto che a loro volta scompongono il mondo sensibile:

Jill non riusciva a capire perché queste immagini mi interessavano [...]. Ogni volta che mi trovava ad osservare con la lente d'ingrandimento le stampe che avevo appena ritirato dal negozio, veniva a guardarle [...]. La colpiva l'idea che potesse interessarmi il dettaglio di un'automobile, il particolare di un abito, il frammento di un gesto frettoloso (De Carlo, 1981: 121).

In tutti gli autori citati, infine, è sensibile e viva la presenza del cinema e delle sue tecniche, principalmente quella del montaggio: nuovo linguaggio per Dos Passos e Fitzgerald, arte per eccellenza del XX secolo, che si rinnova nell'esperienza di De Carlo, nelle sue multiple inquadrature, che a certi, più che cinematografiche, sono sembrate televisive o addirittura da *videoclip* (Ceserani, 1990: 69) – e infatti è innegabile che lo scorrere veloce delle immagini nella narrazione di *Treno di panna*, così come nel successivo, e meno riuscito, *Uccelli da gabbia e da voliera*, possa spesso ricordare il montaggio frenetico di un video.

Giovanni, il narratore di *Treno di panna*, racconta quindi in prima persona la sua avventura a Los Angeles, quasi fosse un giovane Holden cresciuto e trasposto all'inizio degli anni '80, anche se di Holden non ha l'affascinante candore ma solo l'inespressa, per lo più suggerita, perplessità; è doppio identico, *alter ego* esplicito di De Carlo, del quale ricalca precise esperienze autobiografiche[3]. La storia di Giovanni si può dividere in due fasi: una grigia, di profondo squallore, fatto di periferie cementificate e *freeway* rumorose, personaggi scialbi e irritanti, lavori sfibranti e mal pagati; l'altra variegata, di ville lussuose, attrici ed attori luminosi e celebri, successo. In fondo quindi il viaggio di Giovanni, sorta di inconcluso e irrisolto *Bildungsroman* nel quale non è il protagonista ma il contesto che lo circonda a cambiare, è un viaggio nel mito hollywoodiano, attraverso lo sguardo critico ma confuso e inconcludente di un antieroe chiuso alle esperienze esterne, che ama catalogare,

3. Del resto, nel *site* di De Carlo, lo scrittore rivela, non senza ricorrere a qualche amabile *cliché*, che l'elemento autobiografico è sempre fortissimo nei suoi romanzi: "I protagonisti dei miei romanzi sono tutti miei alter ego: specchi di come sono, o di come sono stato, di come potrei essere. Scrivere per me è raccontare quello che mi succede e quello che penso per condividerlo con altri. A volte uno scrittore cerca di inventarsi personaggi di cui nessuno possa dire 'Ah, certo, questo è lui'. Io ci ho provato con *Treno di panna*, dove volevo che il protagonista fosse antipatico, frivolo, cinico, superficiale. O con Uto, che è un diciannovenne punk con deliri di grandezza che suona il pianoforte come un dio. Ma poi ogni volta che mi addentro in una storia finisco per identificarmi con i suoi protagonisti: i filtri saltano, la distanza svanisce, i nostri sguardi e pensieri coincidono. Divento loro". <http://www.andreadecarlo.net>.

ma che alla fine si lascia trasportare dal – seppur blando – entusiasmo per la conquista di quel mondo inizialmente così ostile, il mondo della fama, della ricchezza e del *glamour*, dell'attrice Marsha Mellows, che conquista insieme al senso del successo: "Così ho pensato che alla fine ero al centro del mondo" (p. 219). Successo probabilmente illusorio, come non sapremo, poiché il romanzo termina *in medias res*.

Così come Giovanni è lo specchio, l'*alter ego* perfetto e trasparente di De Carlo, un italiano trapiantato e alla ricerca di un successo di per sé inspiegabile, nella sua essenza e nei suoi meccanismi, a Los Angeles, Arturo Bandini è l'*alter ego* di John Fante. Lo scrittore italoamericano di origine abruzzese (Denver, 1909-1983) conosce oggi una stagione di meritato, ancorché postumo, successo, non solo negli Stati Uniti, ma anche in Italia, dove sono stati pubblicati pressoché tutti i suoi libri (circa dieci, fra romanzi e raccolte di racconti), oltre a svariati testi di saggistica sulla sua opera[4]. È necessario però ricordare come la prima pubblicazione di Fante in Italia sia stata dovuta alla prestigiosa traduzione di Elio Vittorini, che nel 1941 pubblicò per la Medusa mondadoriana *Chiedi alla polvere*, e scrisse nell'introduzione che "John Fante è [...] il migliore per generale riconoscimento della critica tra gli italo-americani, ed in primissima fila nella grande letteratura degli Stati Uniti con Faulkner, Steinbeck ecc." (*apud* Caltabellota, 1998: 62). Quanto agli Stati Uniti, giustamente Barbara Lanati sottolinea come, in periodo turbolento come gli anni '30 e inizio '40 negli USA, uno scrittore come Fante non potesse avere successo (Lanati, 1998, *passim*), e non solo perché scriveva all'Ovest – la California – e non all'Est, sede delle più importanti case editrici: fondamentale elemento di rigetto da parte dell'industria editoriale e del pubblico era, in un momento in cui gli Stati Uniti cercavano di ricostruire la propria identità ferita da anni di crisi economica e sociale, di reinventare la nazione e le sue tradizioni per ricostituire una comunità la cui

4. La pubblicazione pressoché integrale delle opere di Fante in Italia è dovuta essenzialmente a due piccole case editrici, Marcos y Marcos e Fazi. Nel 2003, a vent'anni dalla morte dello scrittore, l'opera completa è stata pubblicata nella collezione dei Meridiani della Mondadori, a cura di Francesco Durante.

struttura simbolica doveva di nuovo essere immaginata, l'ostinata rappresentazione di una classe media povera e tormentata e allo stesso tempo dell'irrisolta questione etnica da parte di uno scrittore identificato e autoidentificato come *wop*[5], che fa dell'ambivalente rapporto con l'origine italiana e del desiderio impossibile (nome, religione, censo) d'essere americano uno dei principali e vitali fulcri creativi delle sua prosa: dualismo costante che finisce per diventare il motore creativo e la ragion d'essere della scrittura, in quel processo di *revulsion* e *counterrevulsion*, e cioè iniziale rifiuto delle radici culturali seguito da una loro tormentata e feconda riscoperta nel momento in cui l'integrazione diventa una realtà concreta e meno conflittuale, di cui ha scritto Rose Basil Green riguardo ai romanzieri italoamericani (*apud* Livorni, 1998: 47).

Anche in John Fante, come in De Carlo, è fondamentale, e però conflittuale – a significare un'altra delle violente dicotomie che lo caratterizzano –, il rapporto con il cinema: non solo lo scrittore lavorò durante molti anni per l'industria di Hollywood come sceneggiatore (cfr. Ricci, 1998)[6], come in *Dreams from Bunker Hill*, ma attraverso l'*alter ego* Bandini ritrasse in modo sarcastico e allucinato l'esperienza frustrante e distruttiva di sceneggiatore presso una *major*: come scriveva Pier Vittorio Tondelli, "John Fante appare [...] come uno dei tanti scrittori inghiottiti dalla macchina di Hollywood" (Tondelli, 1988: XVI).

Fante cominciò a scrivere nel 1932, e già nel 1935 faceva la sua comparsa il personaggio centrale della sua opera, Arturo Bandini. La saga di Bandini – un "personaggio ossessivo" nell'opera di Fante (Livorni, 1998: 48) - è racchiusa in quattro romanzi e si estende per quasi 50 anni, dal 1935, quando

5. *Without papers*: immigranti illegali, in genere italiani. Il termine naturalmente si contrappone a *Wasp, white anglo-saxon protestants*. Fante e la sua famiglia, originari di Torricella Peligna, in provincia di Chieti, peraltro non erano propriamente *wop*, perché erano immigranti legali. Uno dei racconti inclusi in *Dago Red*, scritto nel 1933 e che avrebbe dovuto dare il titolo all'intera raccolta, si chiama suggestivamente *The odyssey of a wop* (cfr. Durante, 1998: 29-32). Lo stesso Durante peraltro avanza l'ipotesi che *wop* sia una deformazione del napoletano *guappo* (2003: LXVI).

6. Allo stesso modo, sono stati tratti numerosi film dai libri di Fante, fra cui *Wait until spring, Bandini* (1989), ed è in lavorazione una riduzione da *Ask the Dust*, con cast da *mainstream*.

Fante compose *The road to Los Angeles*, pubblicato solo nel 1985 grazie al fortunoso ritrovamento del manoscritto da parte del figlio Dan (Di Vincenzo, 1998), a quel *Dreams from Bunker Hill*, dettato alla moglie nel 1983 da un Fante già cieco e immobilizzato sulla sedia a rotelle. I quattro romanzi, nell'ordine in cui sono stati composti, sono: *The road to Los Angeles* (1935), *Wait until spring, Bandini* (1938), *Ask the Dust* (1939) e *Dreams from Bunker Hill* (1983). Bandini però è un *alter ego* filtrato, uno "specchio deformante di quell'altro se stesso" per Fante, che nel giovane Arturo rappresenta "il dilemma costitutivo della propria condizione di figlio di immigrati, cioè di essere l'America più vera e contemporaneamente il suo arcaico opposto europeo" (Durante, 1998: XII). Come cinquant'anni dopo Giovanni/De Carlo, nel 1930 Arturo/Fante approda a Los Angeles, ugualmente desideroso, ed in modo ben più esplicito di Giovanni, di raggiungere il successo, quel successo letterario che per lui, oltre che massima aspirazione, è l'unica via possibile di redenzione dalla povertà: "[...] tu sei nato povero, figlio di contadini miserabili, la tua città natale ti ha respinto perché eri povero, costringendoti ad andare ramingo per le strade di Los Angeles, e, siccome sei povero, speri di scrivere un libro che ti faccia diventare ricco, così quelli che ti odiavano, laggiù nel Colorado, ti ameranno" (Fante, 2003: 16-17).

Successo anche come redenzione dall'italianità, eredità che Bandini rifiuta, spesso sottace ed allo stesso tempo rivendica, come in *Wait until spring, Bandini.*

Tutti i personaggi/doppio di Fante, del resto, come il Nick Molise del romanzo *1933 was a bad year*, altrettanto autobiografico, sono stravolti dall'impossibile coesistenza schizofrenica dell'orgoglio di essere italiani e dalla frustrazione di non essere americani, o meglio di sentirsi americani, ancor più americani degli americani:

> Ero americano e ne ero maledettamente orgoglioso. Questa grande città, coi suoi larghi marciapiedi e i suoi superbi edifici, era la voce della mia America. [...] Anche al popolo di Camilla non erano mancate le occasioni, eppure aveva fallito. Noi, invece, ce l'avevamo fatta. Grazie a Dio era questo il mio paese! Per fortuna ero nato americano! (Fante, 2003: 48-49)

Americani però, in qualche modo, macchiati dalla presenza ingombrante

dell'Italia. Episodi illuminanti in questo senso sono quello in cui Bandini, in *The road to Los Angeles*, insulta e maltratta l'operaio filippino (*apud* Livorni, 1998: 51: "Dissi: 'Che te ne importa? Sei un filippino. Voi filippini non vi sentite male perché ci siete abituati, a questo schifo. Io sono uno scrittore, coso! Uno scrittore americano! Non uno scrittore filippino [...] Io non sono una bestia di orientale'") e il rapporto tormentato e autodistruttivo con la messicana Camilla Lopez in *Ask the dust*. Bandini cerca la redenzione ed il successo attraverso la scrittura, e finisce col lavorare ad Hollywood, Molise (detto "il braccio"), li cerca attraverso il baseball, e quindi entrambi sono partecipi e coinvolti in un progetto di americanità tanto più vivo e disperato quanto più massimamente simboliche dell'*american way of life* le loro scelte: il cinema hollywoodiano e il baseball, appunto.

Specchio deformante, si diceva, perché Fante, scrivendo in prima persona, ritrae in Bandini (ma anche in Nick Molise), ingigantendoli, l'orgoglio, la protervia, la disperazione, la megalomania, il razzismo confuso di un gruppo sociale e di una generazione, insieme al coraggio ed alla cieca fiducia in un mondo e in un futuro migliore, che suonano altrettanto drammaticamente paradossali. L'io narrante – situato cronologicamente nel periodo fra la Depressione e il New Deal – picaresco in modo spesso intenzionalmente comico, alterna esaltazione e frustrazione, ardori amorosi e terrori cattolici di punizioni ed inferni, certezza della propria statura misconosciuta e desolazione alla prospettiva di un possibile fallimento. Come nota giustamente Amoruso, ci sono pochissime variazioni stilistiche e narrative nell'arco dei romanzi del ciclo di Bandini e in genere nell'opera di Fante, nella quale "essendo evidente la tendenza all'invenzione di un archetipo, è semmai l'iterazione che conta" (Amoruso, 1990). Ed infatti, leggendo *Ask the dust* e *Dreams from Bunker Hill* si ha l'impressione di una storia che è un flusso continuo, le cui diverse avventure si susseguono senza soluzione di continuità e riprendendo perfettamente modi, toni, caratteri, tempo e luoghi: ma la stesura del secondo romanzo è avvenuta quasi cinquant'anni dopo il primo.

Nonostante Giovanni sia *davvero* straniero, italiano approdato a L.A. dopo

vari e appena suggeriti vagabondaggi, mentre Arturo è semplicemente un forestiero – così come Fante, Arturo viene dalla provincia del Colorado –, entrambi si inquadrano perfettamente nel *topos* e nell'immagine, letterariamente e antropologicamente ricchissima, dello straniero: condizione esistenziale a cui le comunità ospiti, tanto maggiormente quanto più compatte siano, reagiscono confinando nell'isolamento della loro diversità chi introduce differenti valori ideologici e simbolici (Ceserani, 1998: 7), in quella "concezione binaria della differenza" (Hall, 2003: 33)[7] peraltro tipicamente moderna a cui la storia della diaspora, sia dall'Oriente all'Occidente, sia dentro l'Occidente, affida la costruzione di un muro invalicabile dentro/fuori, che confina e segrega ineluttabilmente l'Altro – lo straniero – dopo avergli impresso un'identità tanto più forte perché in negativo; anche se oggi questa dialettica rigida è stata superata da quella che sempre Hall definisce "'onda' di somiglianze e differenze", in un gioco di differenze perennemente in movimento, fluide e "liminari" (Hall, 2003: 60-61). È necessaria una breve parentesi per ricordare come, in un momento in cui anche in Italia, finalmente, sorge l'attenzione critica verso la "letteratura dei migranti"[8], e parallelamente emerge il dibattito sugli scrittori di origine italiana in altri paesi – basti pensare ai vari De Lillo, D'Angelo, appunto Fante[9] –, sia imprescindibile la lettura attraverso la lente *etnica* dell'opera di Fante: non, come previene Durante, per ridurlo all'unico denominatore dell'"elemento etnico dell'italoamericanità" (Durante, 2003: XI), ma per mostrare, come si accennava nelle pagine precedenti, quanto la dialettica dell'elemento etnico con il desiderio d'integrazione sia centrale nella costruzione dell'universo letterario di Fante.

Straniero dunque anche Arturo, non solo perché, discendente di immigrati abruzzesi, nel suo nome (che completo suona Arturo Dominic Bandini, a creare il collegamento col Nick, di Dominic, Molise di *1933 was a bad*

7. Traduco dal portoghese questa e le altre citazioni di Hall, Jameson e Bauman.
8. Cfr. per esempio il recente volume di Armando Gnisci; uno dei testi fondatori può essere considerato quello di Pap Khouma, *Io venditore d'elefanti*, del 1990.
9. A questo riguardo va seguita la collana Transamerica della casa editrice Avagliano.

year)[10], nella sua religiosità profondissima e altrettanto conflittuale, nel rapporto con la famiglia segnato dall'odio-amore per il padre violento, manesco e donnaiolo e dall'italianissimo amore per la mamma tradita e sfatta dal lavoro bestiale e dalla miseria, porta il segno del legame con l'Italia peraltro sconosciuta e mitica (lo stesso Fante storpiava il nome della città di origine, che chiamava, invece di Torricella Peligna, Torcelli – cfr. Di Vincenzo, 1998); ma straniero Arturo anche perché il suo rapporto con Los Angeles, venendo dalla bigotta e conservatrice Boulder nel Colorado, è quello di un nuovo emigrante, teso alla conquista del successo attraverso lo sforzo di domare la metropoli estranea e ostile. Nel 1932 Fante, arrivato da poco a Los Angeles, scriveva alla madre: "Los Angeles è una città molto dura da conquistare. È troppo grande. Milioni di persone e nessun amico. Ho un grande lavoro davanti a me. Con qualche aiuto ce la farò. Lo so. Vado avanti meglio che posso, ma il cammino è arduo" (Durante, 2003: XLIII). Allo stesso modo, Arturo in *Ask the dust* fluttua in un'altalena di amore e odio per la città:

> Los Angeles, dammi qualcosa di te! Los Angeles, vienimi incontro come ti vengo incontro io, i miei piedi sulle tue strade, tu, bella città che ho amato tanto, triste fiore nella sabbia (Fante, 2003: 7).
>
> Tornai in camera, mi buttai sul letto e piansi lacrime che mi salivano da profondità inesplorate. Le lasciai sgorgare da ogni parte e quando si esaurirono mi sentii di nuovo in forma. Ero tornato ad essere autentico e pulito. Mi sedetti e scrissi a mia madre una lettera sincera. Le dissi che avevo mentito per settimane e che mi mandasse dei soldi, perché volevo tornare a casa (p. 44).

10. Nome che spesso rappresenta un problema, anche se a volte negato: "'Ti piace il tuo nome?' mi domandò [Camilla]. 'Non preferiresti chiamarti Johnson o Williams o qualcos'altro?' Le dissi di no, che mi andava bene così. 'Non è possibile' commentò. 'Stai mentendo'. 'Ti dico di sì!' insistei. 'Frottole!'" (Fante, 2003: 73). Si veda invece il brano di *Wait until spring, Bandini*: "Di nome faceva Arturo. Ma avrebbe preferito chiamarsi John. Di cognome faceva Bandini ma avrebbe preferito chiamarsi Jones. Suo padre e sua madre erano italiani, ma lui avrebbe preferito essere americano" (*apud* Durante, 2003: XX). È curioso come in *The road to Los Angeles* il suo nome completo sia Arturo Gabriel Bandini, ad evidente ricordo dell'altro discendente di abruzzesi emigrato in un paese anglosassone, Dante Gabriel Rossetti (la cui famiglia, com'è noto, era di Vasto); cfr. Livorni, 1998, pp. 48-49.

La città di Los Angeles ritorna come presenza ossessiva in quasi tutta la produzione narrativa di Fante, che come Raymond Chandler assurge in questo modo a cantore della metropoli californiana: cinica, fatta di sottomondo criminale e miserabile e insieme gran mondo degradato e corrotto (basti pensare al Terry Lennox di *The long goodbye*), quella di Chandler, povera e affamata in un gran calderone etnico, sporca, polverosa, appunto, stravolta da catastrofi naturali (come il terremoto di *Ask the dust* che Arturo interpreta, in un non raro delirio di onnipotenza, come conseguenza della sua colpa), quella di Fante – va ricordata, comunque, anche la parentesi del Bandini ricco e frustrato sceneggiatore in *Dreams from Bunker Street.* Fra l'altro, anche Chandler, come Fante e come il suo doppio Arturo, lavorò come sceneggiatore, e come Fante criticò aspramente l'industria cinematografica (*apud* Ricci, 1998: 8).

Straniero, si diceva, Arturo, così come il coetaneo Giovanni: ma diversamente da lui, uno straniero che cerca l'assimilazione, l'omogeneità, che rifugge disperatamente dall'alterità sua e altrui (vedi appunto Camilla in *Ask the dust*, o i filippini in *Wait until spring, Bandini*) – che pure lo tenta e lo seduce, ma che egli disprezza contradditoriamente – nel tentativo di costruirsi una identità americana, pertanto segnata dal successo, che lo accolga e o faccia parte di quel mondo al quale sente di appartenere e che allo stesso tempo lo respinge. Come nota Bauman, la differenza centrale tra le modalità – frutto di una costruzione sociale – dello straniero moderno e postmoderno risiede nel cancellamento, annichilimento che il primo perseguiva nel tentativo di amalgamarsi alla massa, schiacciato dal processo inarrestabile del nuovo ordine in via di costituzione; mentre il secondo mantiene le sue caratteristiche, la sua differenza, la sua estraneità (Bauman, 1998: 43). Arturo, quindi, si annichilisce; Giovanni semplicemente arriva e si installa, in un modo che forse non è così scevro di conflitti come appare, e che comunque mantiene il segno di una irrisolta, ed irrisolvibile, alterità: ma senza mai manifestare desiderio né possibilità di integrazione, sempre sotto il segno della precarietà, quand'anche in prospettiva di un soggiorno potenzialmente infinito.

Como sottolinea giustamente Jameson, lo spazio per noi, postmoderni volenti o nolenti, è una dominante esistenziale e culturale (Jameson, 1997: 364)

porto di attrazione/ripulsa per le proprie origini e tradizioni, tanto più presenti, anche se miticamente inventate, quanto più rifiutate, in quello di Giovanni la rimozione completa di qualsiasi legame con l'Italia e col passato, che, lungi dal diventare mitici, non esistono, impossibili nell'eterno presente del protagonista, che non è misterioso perché non indoviniamo dietro alle sue omissioni una storia da dimenticare, ma l'assenza di storia, parallela e complementare all'assenza di emozioni. Secondo l'analisi fatta da Jameson del discorso di un soggetto schizofrenico, la quale, come osserva giustamente Bhabha, ritrae perfettamente la sintassi sociale della condizione postmoderna (Bhabha, 1998: 295), isolato dalla catena temporale "il presente improvvisamente invade il soggetto con una vivacità indescrittibile, una materialità della percezione veramente schiacciante" (Jameson, 1997: 54): materialità che Giovanni cerca di dominare incasellandola in istantanee, appunto.

Sempre straniera, la città di Los Angeles, ma per Arturo straniera e ostile, un premio da conquistare faticosamente, per Giovanni straniera e vuota, un presente senza memoria.

RESUMO: Este trabalho analisa a tetralogia de Arturo Bandini, escrita pelo ítalo-americano John Fante, em paralelo com o romance Treno di panna, *de Andrea De Carlo, examinando a relação dos respectivos protagonistas com o fato de serem estrangeiros, numa dialética modernidade/pós-modernidade.*
PALAVRAS-CHAVE: estrangeiro; ítalo-americano; modernidade/pós-modernidade; espaço.

Referenze bibliografiche

ABREU, Caio Fernando. "O sonho de todos nós". In: FANTE, John. *Sonhos de Bunker Hill.* Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2003c, pp. 7-10.

AMORUSO, Vito. "Ask the Dust". *L'Indice* 1, 1990, p. 7.

BAUMAN, Zygmunt. "A criação e a anulação dos estranhos" *e* "Arrivistas e párias: os heróis e as vítimas da modernidade" *e* "Turistas e vagabundos: heróis e as vítimas da pós-modernidade". *O mal-estar da pós-modernidade.* Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 27-48, 91-105 e 106-120.

BHABHA, Homi. *O local da cultura.* Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis,

Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CALTABELLOTA, Simone. "La fortuna di John Fante in Italia". In: AA.VV. *John Fante scrittore e sceneggiatore: convegno nazionale. Chieti 3 ottobre 1998*. Pescara: Ediars, 1998, pp. 61-65.

CESERANI, Remo. *Il romanzo sui pattini*. Ancona: Transeuropa, 1990.

———. *Lo straniero*. Roma-Bari: Laterza, 1998.

DE CARLO, Andrea. *Treno di panna*. Torino: Einaudi, 1981.

DI VINCENZO, Paolo. "Fante tra padre e figlio". *Il Centro*, 27/3/1998.

———. "La vita di John Fante nelle sue lettere". *Il Centro*, 16/11/1999.

———. "L'odissea terrena di John Fante". *Il Centro*, 25/10/2001.

DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer*. Traduzione di Alessandra Scalero. Roma: La Repubblica, 2003.

DURANTE, Francesco. "John Fante scrittore esemplare". In: AA.VV. *John Fante scrittore e sceneggiatore: convegno nazionale. Chieti 3 ottobre 1998*. Pescara: Ediars, 1998, pp. 27-32.

———. *Figli di due mondi. Fante, Di Donato & co. Narratori italoamericani degli anni '30 e '40*. Salerno: Avagliano, 2002.

———. "Uno dei 'big boys'". In: FANTE, John. *Romanzi e racconti. A cura e con un saggio introduttivo di Francesco Durante*. Milano: Mondadori, 2003, pp. XI-LXVI.

ERBANI, Francesco. "Com'è nato il mio alter ego, lo spaccone Arturo Bandini". *La Repubblica*, 27/5/2003.

FANTE, John. *Chiedi alla polvere*. Traduzione di Maria Giulia Castagnone. Roma: La Repubblica, 2003.

———. *1933 foi um ano ruim*. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2003b.

———. *Sonhos de Bunker Hill*. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2003c.

FINK, Guido. "Esprimere l'inesprimibile: romanzi americani del 1925". *http://www.aisna.org/rsnajournal2/fink.html*.

GNISCI, Armando. *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Melteni, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

LANATI, Barbara. "John Fante: lo scrittore come *outsider*". In: AA.VV. *John Fante scrittore e sceneggiatore: convegno nazionale. Chieti 3 ottobre 1998*. Pescara: Ediars, 1998, pp. 33-46.

LA REGINA, Silvia. "O olhar de Andrea De Carlo". In: DE CARLO, Andrea. *Trem de nata*. São Paulo: Berlendis, 2002, pp. 8-13.

LIVORNI, Ernesto. "John Fante e la saga di Arturo Bandini". In: AA.VV. *John Fante scrittore e sceneggiatore: convegno nazionale. Chieti 3 ottobre 1998*. Pescara: Ediars, 1998, pp. 47-60.

NAPOLI, Adriano. "Preliminari per la recensione di un Best-seller. 'Nel momento' di Andrea De Carlo". <http://www.loso.it/poiein/autori/de_carlo.htm>.

RICCI, Elena. "John Fante, scrittore per il cinema". In: AA.VV. *John Fante scrittore e sceneggiatore: convegno nazionale. Chieti 3 ottobre 1998*. Pescara: Ediars, 1998, pp.7-25.

TONDELLI, Pier Vittorio. "Prefazione" a *Sogni di Bunker Hill.* Milano: Mondadori, 1988, pp. V-XIX.